



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2013

---

**Der Welt abhandengekommen. Fragmentierung und audiovisuelle  
Überwältigung als mediale Annäherung an Schizophrenie in Clean, Shaven**

Fischer-Smid, Tereza

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-86999>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Fischer-Smid, Tereza (2013). Der Welt abhandengekommen. Fragmentierung und audiovisuelle Überwältigung als mediale Annäherung an Schizophrenie in Clean, Shaven. In: Mäder, Marie-Therese; Martig, Charles; Pezzoli-Olgati, Daria. Lost in Translation. Marburg: Schüren, 175-187.

In: Marie-Therese Mäder, Charles Martig, Daria Pezzoli-Olgiaiti (Hg.): Lost in Transition. Wege der kulturellen und religiösen Identitätssuche. Marburg: Schüren 2013 (Film und Theologie 23), S. 175–187.

Tereza Fischer-Smid

## Der Welt abhandengekommen

### Fragmentierung und audiovisuelle Überwältigung als mediale Annäherung an Schizophrenie in **CLEAN, SHAVEN**

Das erste Bild von **CLEAN, SHAVEN** (Lodge Kerrigan, USA 1993) zeigt ein aufgewühltes Gewässer, wahrscheinlich Meereswellen, denn gleichzeitig ist Möwengeschrei zu hören. Nur einen ganz kurzen Moment erscheint dieses Bild, danach folgen eine Schwarzblende und die Titel, Weiß auf Schwarz. Die Tonspur zieht sich indes weiter: verzerrte Stimmen, Satzketten, nicht identifizierbare Geräusche und monotone Klänge. Der Vorspann wird mehrmals von weiteren Bildern unterbrochen: Zu Pflanzen, die sich im Wind wiegen, gesellen sich laute, metallische und tierische Geräusche. Nach weiteren Titeln folgen vom Wind gepeitschte hohe Gräser, danach die vorbeiziehende nächtliche Beleuchtung aus Untersicht. Auch die Töne scheinen nun vorbeizurauschen, werden schnell lauter und wieder leiser. Bis sie plötzlich mit einer Abblende abbrechen, haben sie sich zu einem beklemmenden, irritierenden Klangteppich verdichtet. Auf der Leinwand erscheint die frontale Aufnahme einer rötlichen, heruntergekommenen Fassade, die nicht weiter identifiziert wird, aber an ein Lagerhaus erinnert. Der einsetzende tief brummende Alarm weckt jedoch andere Assoziationen, die in der nächsten Einstellung bestätigt werden: Zum lauter werdenden Alarm sehen wir die Innenansicht eines vergitterten Fensters. Während man diese beiden Einstellungen problemlos in Bezug setzen kann, sperrt sich das nächste Bild gegen eine Zuordnung: Eine zitternde, bebende schwarze Linie durchschneidet den bläulich grauen Hintergrund. Mehr Linien ziehen über die Leinwand. Es scheint sich um den Blick auf Stromkabel aus einem Fahrzeug heraus zu handeln. Parallel zur Tonspur erzeugen auch die Bilder einen verwirrenden und beklemmenden Eindruck, der bestätigt wird, als wir das erste Mal einen Menschen zu sehen bekommen. Der in einem leeren, kühl-grauen Raum in einer Ecke kauende Mann hält sich schützend die Arme über den Kopf. Er scheint sich all dem entziehen zu wollen, was auch wir bis dahin gehört und gesehen haben. Die kreischenden, an den Nerven zerrenden Töne setzen sich jedoch fort. Wiederum durchschneiden schwarze Linien das Bild, diesmal

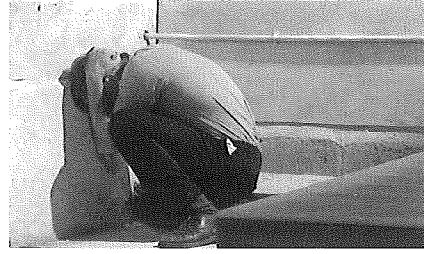
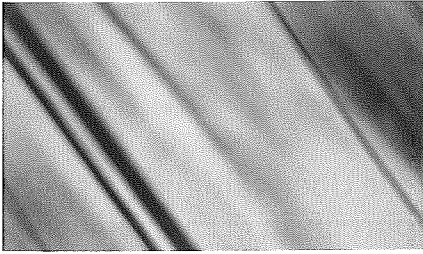


Abb. 1a–b Überwältigung und Irritation in den ersten Minuten

diagonal, was aggressiver wirkt als zuvor. Wir sehen den Mann nochmals im Profil in extremer Großaufnahme, seine hin und her rasenden Augen scheinen auf die nun zu hörende Stimme eines befehlenden Mannes und auf das Kinderlachen zu reagieren.

Der experimentell wirkende Anfang von Lodge Kerrigans Film irritiert, wirft Fragen auf und überwältigt uns gleichzeitig mit einer unverständlichen, nervenaufreibenden Mischung aus verzerrten Klängen und fragmentarischen Bildern. Auch wenn wir in der Folge mehr über Peter Winter (Peter Greene), der an Schizophrenie leidet, erfahren, so bleibt dieser anfängliche Eindruck der Überwältigung und der dauernden Suche nach Orientierung und Sinn bestehen.

Die Bilder und Töne dieses Filmanfangs wollen nicht so richtig zueinanderfinden, und auch der Titel des Films *CLEAN, SHAVEN* entzieht sich dem einfachen Verständnis und verwandelt Alltägliche in ein Rätsel. *Clean-shaven* bedeutet eigentlich glatt rasiert; das Komma im Titel allerdings trennt, was normalerweise zusammengehört. Der Sinnzusammenhang zwischen «rein, sauber» (*clean*) und «rasiert» (*shaven*) wird damit dem Bekannten entzogen und der Interpretation der Zuschauer überlassen. Der Film vollführt damit eine Kippbewegung zwischen verschiedenen Realitäten, zwischen Alltag und Realität auf der einen Seite und Verzerrung und Fragmentierung der Wirklichkeit auf der anderen. Ich will in diesem Aufsatz zeigen, wie Kerrigan verfährt und seinen Film im Detail gestaltet, um die Zuschauer über die Parallelisierung zweier Ebenen an die Erfahrungen eines Schizophrenen heranzuführen. Dabei konzentriere ich mich insbesondere auf die Verwendung von Lücken und Leerstellen, die sich der Imagination und den Emotionen der Zuschauer gegenüber öffnen.

Bevor ich den Film vorstelle, soll eine kurze und vereinfachte Einführung in das Krankheitsbild der Schizophrenie Kerrigans Intentionen fassbarer werden lassen. Der Begriff Schizophrenie geht auf den Schweizer Psychiater Eugen Bleuler zurück, der ihn 1908 einführte und vor allem auf die nicht ständige Beeinträchtigung der Erkrankten hinwies.<sup>1</sup> Er

1 B. Bernet, Schizophrenie. Entstehung und Entwicklung eines psychiatrischen Krankheitsbildes um 1900, Zürich 2012.

bezeichnet eine nichtorganisch bedingte Psychose mit charakteristischen Störungen des Denkens, der Wahrnehmung, der Realitätsprüfung und der Affekte.<sup>2</sup> Obwohl viele verschiedene Formen der Erkrankung existieren, sind folgende Symptome häufig: Schizophrene haben Schwierigkeiten die eigenen Gedanken als solches zu erkennen, sie werden als anderen zugehörig angenommen oder erscheinen als für jedermann einsehbar. Typisch sind anhaltende, vor allem akustische Halluzinationen; aber auch Leibhalluzinationen, bei denen der Kranke seinen Körper durch Strahlen oder andere physikalische Einwirkungen beeinflusst fühlt. Oft hört er Stimmen, die mit ihm oder über ihn sprechen. Des Weiteren gehört Gedankenabbrechen zu den Symptomen, dabei werden Gedanken unterbrochen, es kommt zu Denkerfahrenheit und Begriffszerfall, was sich in auffälligen Sprachmustern äußert.<sup>3</sup>

Andere Filme haben versucht, die Krankheit darzustellen und das Erleben von Schizophrenen filmisch umzusetzen. *A BEAUTIFUL MIND* (Ron Howard, USA 2001) nutzt die Strategien des unzuverlässigen Erzählens, nicht nur um einen Aha-Effekt zu erreichen, sondern um die Zuschauer empathisch die Situation nachvollziehen zu lassen, in welcher der erkrankte, brillante Mathematiker John Nash zunächst nichts von seiner Krankheit ahnt und erst mit der Zeit beginnt, sich seiner Halluzinationen bewusst zu werden. So wird die Wahnvorstellung zu Beginn nicht als solche markiert, sondern als diegetische Realität verhüllt, sodass die Zuschauer lange an die Existenz bestimmter Figuren glauben, die nur in Nashs Fantasie existieren.

Auch Hans Weingartner versucht in *DAS WEISSE RAUSCHEN* (D 2001), die Innensicht der Psychose zu zeigen, indem er sich über eine amateurhafte Handkamera und deren mangelhafte Bildqualität der verzerrten, zerstückelten Wahrnehmung seines Protagonisten nähert. Die akustischen Halluzinationen werden mittels unerträglich lauter und verstörender Geräusche nachgeahmt. Auch wenn *DAS WEISSE RAUSCHEN* gerade auf der Wahrnehmungsebene ähnlich wie *CLEAN, SHAVEN* verfährt, gibt es zwei wesentliche Unterschiede zu Kerrigans Film, die auch für *A BEAUTIFUL MIND* gelten: Zum einen halten sich beide Filme an konventionelle Erzählmuster, zum anderen tragen sie zur Stereotypisierung eines Schizophrenen als gefährlich und unberechenbar bei.<sup>4</sup>

2 Psyhyrembel Klinisches Wörterbuch, Schizophrenie, Berlin/Boston, <http://www.degruyter.com/view/kw/4403851> [14. 06. 2013].

3 S. Grunst, Spielfilme über psychisch Kranke. Drama light oder Medium der Entstigmatisierung?, Norderstedt 2009, 58–63.

4 Ebd. 117–139.

## Filmische Annäherung ans Erleben eines Schizophrenen

Lodge Kerrigan hat das Thema seines Erstlings aufgrund persönlicher Erfahrungen mit einem schizophrenen Freund gewählt und explizit versucht, der durch mediale Repräsentation meistens verzerrten Darstellung der Krankheit etwas entgegenzusetzen, das sie empathisch nachvollziehbar gestaltet.<sup>5</sup> In der Low-Budget-Produktion, die über zwei Jahren hinweg entstanden ist,<sup>6</sup> erzählt er ausgesprochen fragmentarisch und spielt bewusst mit filmischen Konventionen und den kognitiven Ergänzungsleistungen der Zuschauer, um sie zu einer ähnlichen Suche nach Sinn und Bedeutung zu animieren, wie sie der Protagonist erlebt.

Zu den auffälligen Symptomen gehören in *CLEAN, SHAVEN* akustische Halluzinationen. Was Peter erlebt, drückt sich im Film in beklemmenden, assoziativ verwobenen Bildern und verstörenden Klangteppichen aus. Die auditiven Halluzinationen als überwältigender Angriff auf die Wahrnehmung sind hier durch das Autoradio versinnbildlicht und akustisch umgesetzt. Der Schizophrene bezieht alles, was im Radio gesagt wird, auf sich selbst, obwohl es für ihn nur einen kontinuierlichen Fluss von unzusammenhängenden Sprachfetzen und Geräuschen von sich gibt. Die Frequenzstörungen hören sich wie eine Beeinträchtigung einer normalen Wahrnehmung an. Die Stimmen, die Geräusche, aber auch die Stille brechen über Peter herein. Er hört immer wieder Stimmen, die über ihn sprechen. Das störungsanfällige Radio ist in diesem Film ein audiovisuelles Symbol für die Ununterscheidbarkeit von Einbildung und Wirklichkeit, an der die Hauptfigur leidet. Wir können uns den Tönen genauso wenig entziehen wie Peter, denn im Kino sind wir den Tönen ausgelieferter als den Bildern, vor denen wir die Augen verschließen können. Was wir hier hören, ist unter anderem deshalb verstörend, weil es sich nicht in den Bildern verorten lässt. Oft sind die Töne zudem übertrieben laut oder von anderen überlagert und damit unverständlich. Zum ständigen Angriff aufs Gehör gesellen sich Bilder, die das Fragmentierte, Zerschnittene und Unter-Spannung-Stehende ausdrücken. Die Stromkabel in der Exposition liefern ein verwirrendes Bild, das nicht als subjektives Bild, sondern als visuelle Herausforderung und Störung fungiert.

«For you it's paranoia, for me it's reality», sagt Peter Winter zu Beginn des Films. Peter leidet neben den akustischen Halluzinationen an Leibhalluzinationen und an einer paranoiden Schizophrenie. Er fühlt sich verfolgt und ist überzeugt, man hätte ihm einen Empfänger eingepflanzt, den er wiederholt in kaum auszuhaltenden Szenen aus seinem Körper zu entfernen sucht und sich dabei selbst verstümmelt.

5 M. Ciment, Entretien avec Lodge Kerrigan, Positif 7–8, 1995, 111.

6 D. Lim, Clean, Shaven. Inside Man, in: <http://www.criterion.com/current/posts/453-clean-shaven-inside-man> [03.10.2010].

Der Film erzählt im Grunde eine einfache Geschichte als eine Art Roadmovie. Peter befindet sich auf der Suche nach seiner Tochter Nicole, die bei ihrer Adoptivmutter lebt. Dieser Suche wird eine parallele Geschichte gegenübergestellt: Sie handelt von einem Polizisten, der mit einer gehörigen Portion Entschlossenheit und auch Wut den Mörder eines kleinen Mädchens sucht. Nach kurzen Aufenthalten in Motels und bei seiner Mutter findet Peter Nicole schließlich und fährt mit ihr ans Meer. Dort führen die beiden Handlungsstränge zusammen: Peter wird vom Polizisten erschossen, der die Fährte des sich auffällig und gefährlich gebärdenden Mannes aufgenommen hat und zur Überzeugung gelangt ist, Peter sei der gesuchte Mörder und wolle Nicole etwas antun.

Obwohl die Handlung simpel klingt, fügen sich die einzelnen Erzähleinheiten nicht ganz so einfach zusammen. Große Lücken und weitgehend fehlende Kontextualisierung erschweren gewollt die geradlinige Lesart. Zwar hat der polnische Philosoph Roman Ingarden 1930 den literarischen Text als prinzipiell unvollständig und vieldeutig beschrieben<sup>7</sup> – was für das Medium Film ebenso gilt –, doch lässt Kerrigan mehr aus als üblich. Zu den Konventionen der filmischen Darstellung gehört, dass die einzelne Einstellung, auch wenn sie noch so lange und ungeschnitten ist, über die Kadrierung, also über die Wahl des Bildausschnitts, grundsätzlich alles ausschließt, was sich außerhalb des Sichtbaren auf der Leinwand befindet. Sie zeigt ein Fragment einer Welt und ist damit Ausdruck einer bewussten Auswahl des Sichtbaren. Dieses Sichtbare kann jedoch mehr oder weniger in sich geschlossen sein oder weit über sich hinaus weisen. Zeitlich betrachtet sind Auslassungen ebenfalls notwendig; mittels Ellipsen erzählt der Film in kürzester Zeit Geschichten, die sich über beliebig lange Zeiträume erstrecken können. Diese Leerstellen zeitlicher Art verlangen nach Vervollständigung und fordern damit die Vorstellungskraft der Zuschauer. Sie wissen solche Lücken aber zu schließen, dabei verlassen sie sich auf Konventionen, auf Markierungen und die angestrebte Kontinuität der Erzählung.

## Unzuverlässiges Erzählen durch Ausschnitthaftigkeit

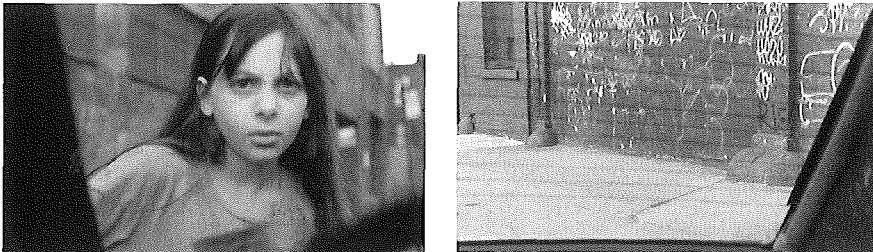
Kerrigan verzichtet in seinem Film konsequent auf Markierungen: Weder Ort noch Zeit werden deklariert, Zeitsprünge sind von unbestimmter Dauer. Im Grunde fehlt auch die Sicherheit, dass die Narration chronologisch verläuft, auch wenn die Konvention des Roadmovies in diese Richtung weist. Zu Beginn wird uns der erklärende Kontext verwehrt; wir wissen weder, wo sich Peter befindet, noch was zwischen

7 R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anfang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, Tübingen 1972.

dem Aufenthalt in diesem kargen Raum, der eine Zelle sein könnte, und dem Augenblick geschehen ist, in dem er seine Reise beginnt. Obwohl Ellipsen wie erwähnt die Regel des filmischen Erzählens darstellen, können sie auch zu Stolpersteinen und Irritationsmomenten werden.<sup>8</sup> Die unbestimmte Ellipse zwingt die Zuschauer, auf Details zu achten und Hypothesen aufzustellen. Vieles geschieht im Rezeptionsprozess dennoch automatisch und unbewusst, denn im Film, wie Fabienne Liptay betont, erschließt sich die Leerstelle unmittelbar, weil wir uns eher emotional als kognitiv angesprochen fühlen.<sup>9</sup>

Die erste Szene, in der Peter handelt, folgt unmittelbar auf die Exposition. Wir sehen den Protagonisten, der ein Auto aufbricht und sich hineinsetzt. Im Hintergrund ist das rötliche Gebäude zu erkennen, das wir schon am Anfang kurz in einer Totalen gesehen haben. Die Kamera befindet sich im Auto und bleibt sehr nah auf Peters Profil. Das Radio als Symbol für die dauernde Wahrnehmungsstörung wird in einer Detailaufnahme eingeführt. Scheinbar entspannt bleibt Peter im Auto sitzen. Plötzlich knallt ein Ball an die Frontscheibe – sowohl für Peter als auch für die Zuschauer ein Schreckmoment. Ebenfalls überraschend ist die folgende Einstellung: Es handelt sich um Peters subjektive Sicht, in der ein Mädchen zu sehen ist, das für einen kurzen Moment zornig ins Auto respektive in die Kamera starrt. Peter steigt daraufhin aus, wobei die Kamera im Wagen verharrt und ihn ins rechte Off entlässt. Daraufhin folgen weitere Blicke aus dem Auto, die jedoch nichts außer einer leeren Straße, einem Hund und einer Katze enthüllen. Dafür geschieht auf der Tonspur allerhand; zu hören sind Schreie eines Mädchens und Schläge, die aufhören, kurz bevor sich Peter wieder in den Wagen setzt und losfährt. Ein letzter Blick aus dem wegfahrenden Auto zeigt wiederum nichts Besonderes, ein Mann lehnt in einem Eingang und schaut ohne Interesse dem Wagen nach.

Abb. 2a–b Spiel mit dem Off-Raum: Zwischen nicht Sichtbarem und Abwesenheit



8 F. Liptay, Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung, in: Th. Koebner/Th. Mader (Hg.), Bildtheorie und Film, München 2006, 110.

9 Ebd. 122.

Die augenfällige Strategie in diesem Ausschnitt ist jene der räumlichen Auslassung, nämlich die Verwendung des *hors champ* oder anders gesagt des Off-Raums. Das Geschehen überrascht, denn wir wissen nichts über die Hauptfigur, außer dass sie wahrscheinlich eingesperrt war. Bild und Ton liefern erschreckende Hinweise, verweigern aber die visuelle Bestätigung. Auf der Tonspur ist zu hören, wie Peter das Mädchen verprügelt, das kurz in einer subjektiven Aufnahme erschienen ist. So lässt sich die Szene lesen, denn wir sind es gewohnt, das Off in unserer Vorstellungskraft zu vervollständigen. Der Ton ist ein mächtiges Mittel, um den sichtbaren Raum zu erweitern. Das Bild selbst verweigert aber konsequent einen Beweis, stattdessen verweist es immer wieder auf das nicht Sichtbare – nicht nur über die unheimlichen Geräusche, sondern auch über die betonte Leere des gezeigten Handlungsortes. Die leeren Einstellungen produzieren in diesem Moment keinen Sinn. Scheinbar wird uns die Umgebung gezeigt und gleichzeitig evozieren die Aufnahmen das Gefühl des Wartens und der Aussparung. Dadurch steigt die Spannung zwischen On und Off.

Noël Burch hat sich in den späten 1960er-Jahren ausführlich mit dem *hors champ* und mit dem Abwesenden befasst und dabei einen Schwerpunkt auf den Off-Ton gelegt.<sup>10</sup> Er unterscheidet prinzipiell zwei Arten des Off-Raums, den konkreten und den *imaginären*. Während der konkrete Off-Raum, entweder vorher schon mal im Bild war oder später noch vor die Kamera geraten wird, ist das imaginäre Off nie zu sehen. Damit wird die räumliche Erweiterung instabil und unkontrollierbar. Diese Diskrepanz zwischen Verweisen auf das Off und dem Unkontrollierbaren erzeugt nach Burch eine «Spannung, in der eine psychische Unsicherheit in der Zuschauerwahrnehmung entsteht», die unter anderem in Horrorfilmen produktiv genutzt wird.<sup>11</sup>

Das ist auch im beschriebenen Ausschnitt der Fall. Einerseits entsteht eine besonders intensive Beziehung zum Off dadurch, dass Peter aus dem Bild austritt.<sup>12</sup> Es handelt sich dabei um einen unbekannten Raum, ein imaginäres Off also. Zudem suggeriert der Blick des Protagonisten ins Off, dass es dort etwas zu sehen gibt. Auch diese Strategie zählt Burch zu den wichtigen Verweisen auf das Außerhalb des Kaders.<sup>13</sup> Trotz dieser Markierungen deutet vieles darauf hin, dass der Kampf nicht real stattfindet. Zum einen wurde der Ton von Anfang an als subjektiv und damit als unzuverlässig eingeführt. Wenn der (unmarkierte) subjektive Ton also eine Halluzination darstellt, könnte die subjektive Kamera, die das Mädchen zeigt, ebenfalls eine wahnhafte Imagination darstellen. Es könnte also sein, dass das Mädchen gar nicht existiert. Zum anderen lässt

10 N. Burch, Theory of Film Practice, Princeton/New Jersey 1981 (frz. Orig. 1969).

11 K. Adachi-Rabe, Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des *hors-champ*, Münster 2005, 60.

12 Vgl. N. Burch, Film Practice, 19 (s. Anm. 10).

13 Vgl. ebd. 20.

die Spannung zwischen dem Sichtbaren und dem Off die Grenze zwischen Realität und Imagination verschwimmen, denn es handelt sich hier um ein Off, das den konkreten Raum und die konkrete Zeit transzendiert. Diese Annahme geht deutlich über Burchs konkrete Konzeption des Off und über die Theorie der nicht Sichtbarkeit hinaus.

Ein solches Off lässt sich mit den Theorien von Pascal Bonitzer und Gilles Deleuze beleuchten. Sie nehmen eine radikalere Position als Burch ein und deklarieren das *hors champ* zur grundlegenden Abwesenheit im Film. Damit lösen sie sich vom materiellen Kontinuum des Films, um die metaphysische Dimension des Off zu enthüllen.<sup>14</sup> Für Bonitzer geht es deshalb nicht um eine bloße Erweiterung des filmischen Raums. Es gibt nichts, das sich außerhalb des Bildrahmens befindet und von den Zuschauern mit Sicherheit ergänzt werden könnte. Das Off stellt damit einen grundsätzlich «fiktiven Raum» dar. Die Zuschauer müssen an das Vorhandensein des *hors champ* glauben, denn nichts garantiert seine Existenz.<sup>15</sup> Statt also im Konkreten zu verhaften, will Bonitzer die metaphysische Qualität des Films neu entdecken.

Auch Deleuze befasst sich in *Bewegungs-Bild*<sup>16</sup> und *Zeit-Bild*<sup>17</sup> eingehend mit der Leere und damit mit dem *hors champ*. Er führt Bonitzers Gedanken weiter und definiert das *relative* und das *absolute* Off. Während der absolute Aspekt dem sichtbaren Raum immer weiteren Raum hinzufügt und ihn so bis ins Unendliche vergrößert, öffnet sich der Raum durch den absoluten Aspekt «auf eine dem ganzen Universum immanente Dauer hin [...], die kein Ensemble mehr ist und nicht zum Bereich des Sichtbaren gehört».<sup>18</sup> Das absolute Off, das nie sichtbar wird, sei von einer beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal gesagt werden könne, dass sie existiere.

CLEAN, SHAVEN spielt mit dem nicht Sichtbaren, auf das die Blicke und der Ton hinweisen, und dem Abwesenden, das sich in den entleerten Bildern und einem absoluten Off manifestiert. Der unmittelbare Eindruck gerät so ins Schwanken zwischen der «automatisierten» Vorstellungskraft, die das Vorhandensein einer Gewalttat impliziert, und der Auseinandersetzung mit der Leere und mit dem Abwesenden. Die Grenzen zwischen dem relativen und absoluten Off werden verwischt, um ein emotionales und gedankliches Universum zu erzeugen.<sup>19</sup> Zudem handelt es sich um die Gegenüberstellung der filmischen Konvention, die in der materiellen Kontinuität verhaftet bleibt und die uns die manipulative Kraft des Mediums vorführt, und der Freiheit

14 K. Adachi-Rabe, Abwesenheit im Film, 96 (s. Anm. 11).

15 P. Bonitzer, *Le regard et la voi*, Paris 1976, 17.

16 G. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, Kino 1, Frankfurt a. M. 1989.

17 G. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Kino 2, Frankfurt a. M. 1991.

18 G. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 33–34 (s. Anm. 16).

19 K. Adachi-Rabe, Zur Expansion des Off. Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS* und Wong Kar-Wais *IN THE MOOD FOR LOVE* im Vergleich, *Rabbiteye* 3, 2011, 96.

des Individuums, an die Existenz eines Gewaltaktes zu glauben oder das Materielle zu übersteigen. Mit der Überwältigung, mit der das unheimliche Geschehen am Anfang des Films hereinbricht, und mit der Unaufhaltsamkeit, mit der die filmischen Bilder an uns vorbeiziehen, kommt dennoch leicht Unsicherheit auf. Der Film pflanzt hier eine Idee, die unhinterfragt leicht zum «fatalen» Vorurteil werden kann.<sup>20</sup>

Der Film erzählt unzuverlässig, und zwar im wahrsten Sinn des Wortes. Kerrigan löst die Ungereimtheiten nie auf und die Unsicherheit über die Wahrheit bleibt bestehen. Susanne Kaul beschreibt dies in Zusammenhang mit Michael Hanekes *CACHÉ* (F/AT/D/I 2005) als «unentscheidbare Inkohärenz», welche die Eigenschaft des Erzählten darstellt und nicht des Erzählers.<sup>21</sup> Auch in *CLEAN, SHAVEN* geraten zwei Wahrheiten in Konflikt: die Wahrheit als Kohärenz, die der Nachvollziehbarkeit der Geschichte verpflichtet ist, und die Wahrheit als audiovisuelle Evidenz.<sup>22</sup>

### Ambivalenz des Ausdrucks und Zuschauerempathie

Neben der räumlichen Ausschnitthaftigkeit verwendet Kerrigan zeitliche Fragmentierung, um Unsicherheit über den Verlauf der Geschichte zu schaffen. Schon der zeitliche Sprung zwischen der Exposition und der ersten Handlung ist unbestimmt. Auch in der Folge erzählt der Film in einer stark elliptischen Art und Weise, sodass die Zuschauer ständig herausgefordert sind, Hypothesen über das Geschehen und über den Zusammenhang von aufeinanderfolgenden Szenen zu bilden. Die ständige Hypothesenbildung gleicht auffällig jenem Verfahren des Polizisten, der verschiedenen Spuren nachgeht, die ihn aufgrund von Annahmen auf Peters Fährte bringen. Es ähnelt auch der Sinnkonstruktion, die Peter braucht, um sich aus den unverständlichen, disparaten Eindrücken ein eigenes, kohärentes Universum zu bauen, das sich nur teilweise mit der Wirklichkeit deckt. Das folgende Geschehen, das sich aus mehreren, nicht direkt aufeinanderfolgenden Szenen zusammensetzt, zeigt deutlich, wie die elliptische Erzählweise bestimmte Hypothesen nahelegt und Bedeutungskonstruktionen anregt. Kerrigan nutzt dabei Sehgewohnheiten und das Bewusstsein, dass die filmische Montage die Kunst der Auslassung an sich ist, dass der Film zeigt, ohne zu zeigen.<sup>23</sup>

20 Die Erfahrung mit Studierenden, mit denen ich den Film im Rahmen einer Lehrveranstaltung visioniert und diskutiert habe, zeigt, dass sich der unmittelbare Eindruck einer real stattfindenden Gewalttat bis zum Ende des Films halten kann, sodass Peters Ermordung als gerechtfertigt betrachtet wird.

21 S. Kaul, Bilder aus dem Off. Zu Hanekes *Caché*, in: ders./J.-P. Palmier/T. Skrandies (Hg.), *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität, Musik*, Bielefeld 2009, 60–64.

22 Ebd. 63.

23 Ph. Durand, *Cinéma et montage. Un art de l'ellipse*, Paris 1993.

Peter kommt auf seiner Reise zu einem Motel, das im Establishing Shot<sup>24</sup> als Flag-Motel spezifiziert wird. Daraufhin werden zwei streitende Mädchen gezeigt. Als Peter heranfährt, sind ihre Stimmen weiterhin aus dem Off zu hören, werden jedoch von einer verzerrten, tieferen Stimme überlagert, welche die Worte wiederholt. Während die Mädchen aus dem Bild laufen, parkt Peter vor dem Motel und geht hinein. Nach dem Schnitt befindet er sich im Motelzimmer, das er sich anschaut, und wo er sich dann mit seiner Tasche aufs Bett setzt. In der folgenden Einstellung befindet sich die Kamera immer noch im Zimmer, filmt aber durchs Fenster nach draußen, wo Peter rauchend, mit einem Stock im Müll herumstochert. Auf der Tonspur breitet sich das unterdessen bekannte Durcheinander von Geräuschen und Stimmen aus. Unter anderem fallen dabei die Schreie eines Mädchens auf. Nach einem weiteren, unbestimmten Zeitsprung reinigt sich Peter auf eine zwanghafte Art und Weise, die in Selbstverstümmelung übergeht, als er versucht, den imaginären ihm eingepflanzten Empfänger aus seinem Kopf herauszunehmen. Danach setzt er seine Reise fort und besucht seine Mutter.

Viel später in der Geschichte und etwa nach zehn Minuten Leinwandzeit beginnt die Parallelgeschichte, in der ein Polizist den Mord eines Mädchens aufzuklären sucht. In dieser Sequenz erkennen wir das Motel wieder. Diesmal sind Polizeiautos davor geparkt. Ein Polizist untersucht die Leiche; es handelt sich um das kleine Mädchen, das Peter bei seiner Ankunft im Motel beobachtet hat. Bei der Spurensuche findet der *detective* draußen einen Zigarettenstummel. Im Motelzimmer entdeckt er ebenfalls einen Zigarettenrest, zudem eine Holzstange und einen Blutfleck auf der Matratze.

Indem er ausschließt und ausspart, führt der Film ins Uneindeutige und Mehrdeutige. Die potenzielle Gefahr, die von Peter ausgeht, wird in vielen Szenen heraufbeschworen, aber nie visuell bestätigt. Wie am Ende der Motelsequenz sehen wir ihn immer nur sich selbst gegenüber gewalttätig werden. Die Gewalt gegenüber anderen bleibt immer nur angedeutet und der Entscheidung der Zuschauer überlassen, wie existent das Abwesende ist. Die Lückenhaftigkeit wirft Fragen aus, die beantwortet werden wollen. Beispielsweise bleibt offen, welchen Stellenwert die Szene besitzt, in der Peter draußen im Müll mit einer Stange wühlt; dies wird durch die angrenzenden Einstellungen nicht erschlossen. Retrospektiv können jedoch Hypothesen aufgestellt, Lücken gefüllt werden und rätselhafte Momente können Erklärungsansätze finden. Da bei der Durchsuchung des Motelzimmers eine Holzstange in Detailaufnahme präsentiert wird, öffnet sich damit eine Erklärungsmöglichkeit für die zuvor uneindeutige Situation. Hinzu kommt, dass Detailaufnahmen konventionellerweise als signifikant eingestuft werden. Der Erzählökonomie zufolge erhalten

24 Die erste Einstellung einer Sequenz oder Szene, die meistens in einer Totalen den Überblick über den Handlungsraum gibt, wird Establishing Shot genannt.



Abb. 3 Rätselhafter Moment, der retrospektiv zu Ungunsten des Protagonisten interpretiert werden kann

wir meist nur Informationen, die im späteren Verlauf relevant werden. Wird in einem Film scheinbar beiläufig eine Waffe in Großaufnahme präsentiert, so können sich die Zuschauer darauf einstellen, dass sie diesem Objekt wiederbegegnen werden.

CLEAN, SHAVEN erzählt aber unkonventionell. Die einzelnen Einstellungen sind einander nicht Kontext genug, sodass die zeitlichen Auslassungen auch zum Verlust einer Kausalität mutieren. Zudem sorgt die Art der räumlichen und zeitlichen Ausschnitthaftigkeit für eine narrative Beschleunigung in einem undefinierten Raum, was wiederum verunsichernd wirkt. Hält man die Unsicherheit nicht aus, verlassen sich Zuschauer auf bekannte Erzählstrategien und ziehen naheliegende Schlüsse aus der audiovisuellen Präsentation.

Durch das Fragmentarische der Erzählung und die Gleichzeitigkeit verschiedener, auch einander entgegengesetzter Elemente und Sinnebenen sind sich die Zuschauer zwar in ihrer Verunsicherung selbst überlassen, der Film fordert sie jedoch heraus, die Verunsicherung gegenüber der Hauptfigur auszuhalten und eine oberflächliche Lektüre zu vermeiden. Er hilft uns dabei und stellt der eindimensionalen Lesart etwas entgegen: die Subjektivierung. Kerrigan lässt uns, wenn auch bruchstückhaft, an Peters Innenleben teilhaben. Damit fördert er Empathie und verkompliziert unsere Position als Zuschauer.

Sichtbar interagiert der Protagonist während des ganzen Films nur mit seiner Mutter und am Ende mit seiner Tochter. In diesen Szenen bietet uns Kerrigan einen kontextualisierten Zugang zu Peters Verhalten, sodass empathische Reaktionen möglich werden. Insbesondere in den Szenen mit der Mutter sind es nicht nur die emotionalen Reaktionen des Protagonisten, sondern vielmehr die Darstellung des Gegenübers. Peters Welt besteht scheinbar aus halbleeren, desolaten Räumen, die unpersönlich und kalt erscheinen. Es sind Räume, in denen man sich kaum wohlfühlen kann. So sehen nicht nur die Motelzimmer und die Landschaften so aus, sondern auch das Zuhause der Mutter, der Ort, von dem man erwarten würde, dass er Geborgenheit ausstrahlt. Die unempathische Art der Frau, die ihrem Sohn Anweisungen gibt, wie er sich zu verhalten hat, und die komplexe Beziehung der beiden werden visuell vor allem durch Detail- und Großaufnahmen und durch Dekadrierungen dargestellt. Die Figuren sind oft angeschnitten und so kadriert, dass Körperteile fehlen und andere dafür betont sind. Die übertrieben groß gezeigten Hände an der Teetasse oder der schlüpfende und sprechende Mund, der an der oberen Bildgrenze die Verbindung zum Rest des Gesichts verliert, wirken beklemmend. Die Dekadrierungen, also aus dem Lot geratene Bilder, vermitteln gemäß Bonitzer Unübersichtlichkeit und damit Frustration;<sup>25</sup> diese «Amputationen» drängen das Lebendige an den Rand.<sup>26</sup> Bonitzer beschreibt sie unter anderem als schmerzhaft und humorlos;<sup>27</sup> es sind Zuschreibungen, die sich in diesem Fall leicht auf die dargestellte Figur übertragen lassen. Zudem handelt es sich um Aufnahmen, die wiederum Leere betonen.<sup>28</sup> Das angeschnittene Bild verlangt also nach Kompensation; die Lücke wird mit der Subjektivität der Zuschauer gefüllt. Unsere Reaktion auf die verzerrte, beklemmende Darstellung der Mutter fördert damit die Empathie mit dem Protagonisten.<sup>29</sup>

Peters nahezu fehlende emotionale Reaktionen eröffnen ebenfalls eine zu füllende Leerstelle. In der Emotionstheorie sind sich viele Wissenschaftler darin einig, dass es bereits ein umfassendes Wissen über Figuren braucht, um ausgiebig empathisieren zu können.<sup>30</sup> Im Gegensatz dazu stellt Jinhee Choi die interessante These auf, dass eine andere Art der Empathie, nämlich die *imaginative Empathie* insbesondere

dann aktiviert wird, wenn uns der Film Informationen vorenthält.<sup>31</sup> Wir versuchen uns also bewusst in die Figuren hineinzusetzen, um unsere Wissenslücken zu schließen. Da wir dabei stark assoziativ vorgehen und auf unsere eigenen Erfahrungen zurückgreifen, handelt es sich um eine intensive Art des emotionalen Erlebens.

Die Reise führt uns von der explizit abwesenden Gewalt zur Entscheidung des Polizisten am Ende des Films, Peter als gefährlichen Mörder zu erschießen. Gelingt die emotionale Annäherung an die Hauptfigur, können wir uns am Ende des Films trotz bleibender Unsicherheit von der vorschnellen Entscheidung des Polizisten distanzieren und die Leerstellen als metaphysische Erweiterungen des Sichtbaren sehen.

Narration und audiovisuelle Gestaltung von CLEAN, SHAVEN versetzen uns in unbestimmte Zwischenräume, die es auszuhalten gilt. So wie sich Peter sowohl in einer Welt bewegt, deren Grenze zur Halluzination fließend ist, müssen wir uns zwischen visuellen und auditiven Gegebenheiten und Leerstellen zurechtfinden, die sich dem Metaphysischen gegenüber öffnen. Unsere eigene Sinnsuche in einer stark elliptischen Narration steht Peters Versuch gegenüber, aus den auf ihn einstürzenden Eindrücken Kohärenz zu generieren. Damit versetzt uns der Film ganz nah an das Erleben eines von außen betrachtet unheimlichen, gefährlich wirkenden Schizophrenen, dem die Welt abhandengekommen ist, und der nicht erst mit dem Tod der Welt ebenfalls abhandengekommen ist.

25 P. Bonitzer, Dekadrierungen, *Montage AV* 20, 2, 2011, 99.

26 Ebd. 99.

27 Ebd. 100.

28 Ebd. 96.

29 Die komplexe Beziehung könnte auch dahingehend interpretiert werden, dass es sich um einen verstümmelnden Blick des Sohnes auf die Mutter handelt. Es ist jedoch die Kälte ihrer Worte, die Mitleid mit den Protagonisten fördert.

30 Vgl. M. Smith, *Engaging Characters*, Oxford 1995; C. Plantinga, Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film, *Montage AV* 13, 2, 1999, 7–27.

31 J. Choi, Leaving It Up to the Imagination: POV Shots and Imagining from the Inside, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, 1, 2005, 17–25.